

Una aproximación a *Sin novedad en Shanghai*

Gloria Guardia

Abstract

En este ensayo sobre el libro antológico de cuentos *Sin novedad en Shanghai*, del autor panameño Rogelio Sinán (1903-1994), se releen cinco de los textos más representativos a la luz de los cambios suscitados en la geopolítica mundial después del colapso de la Unión Soviética y de lo acontecido en Panamá tras la invasión norteamericana en 1989, el traspaso de la administración de la Zona del Canal y el desmantelamiento de las bases militares en 1999. En esta relectura también se toman en cuenta las nuevas propuestas de los discursos teóricos culturales que plantean un cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano y en esa medida superan los presupuestos epistémicos de la modernidad, se comprometen con la cultura popular, descentralizan la autoridad intelectual, defienden la hibridación e inician el debate de la poscolonialidad y de la posmodernidad periférica en el continente. Por último, en esta relectura transdisciplinaria de los textos, se señalan los múltiples lenguajes y las estrategias narrativas empleados por Sinán y la manera como el autor crea, a través de la apropiación y recreación de antiguos mitos, alegorías y leyendas, un producto de cultura, tanto latinoamericano, como panameño.

Palabras clave: interacción – apropiación – heterogeneidad.

Abstract

This essay analyzes five of Panamanian author Rogelio Sinan's short stories published in the anthological volume *Sin novedad en Shanghai*. The essay proposes a new approach to these texts in the light of recent historical and geopolitical events such as the collapse of the Soviet Union, the US invasion of Panama in 1989, the transfer of the Canal Zone to Panamanian Administration and the dismantling of American military bases in December 1999. With the re-reading of these texts, the author takes into account several proposals belonging to the academic field of cultural studies that help explain recent shifts of philosophical and social paradigms in Latin America. These changes make a break from the epistemic postulates of Modernity, establish a commitment with popular culture, fragment all types of intellectual authority, and defend hybridization, thus initiating the Postcolonial debate and the concept of peripheral Modernity and Post Modernity in

Latin America. Finally, through this trans-disciplinary re-reading of the texts, the author underlines the various linguistic and disciplinary approaches and narrative strategies displayed by Sinán in these short stories and how through the appropriation and recreation of old myths, allegories and legends, he created a cultural product that is both Latin American and Panamanian as well.

Key words: interaction – appropriation – heterogeneity.

Cuando en julio de 1988, el Ministerio de Cultura de Cuba lanza *Sin novedad en Shanghai*, una selección de dieciocho cuentos de Rogelio Sinán, el nombre del autor circulaba, desde hacía décadas, en la mayoría de los países del continente americano. Hay que recordar que durante casi cincuenta años su poesía, su narrativa y su teatro habían sido objeto de estudio, tanto en Panamá –donde habían recibido una y otra vez el Premio Nacional de Literatura “Ricardo Miró”¹–, como en los Estados Unidos, México, la Argentina, Chile y América Central². Además, en 1937, en el Teatro Nacional de Panamá, había representado con gran éxito su farsa para teatro infantil *La cucarachita mandinga*, con música de Gonzalo Brenes. En 1961, el éxito se había repetido con *Chiquilinga* o *La gloria de ser hormiga*, una comedia de compleja estructura, con muchas referencias intertextuales, en la que entremezclaba personajes inventados por él con otros provenientes del universo de las fábulas afroindígenas del Caribe y de la cuentística popular española. Y en 1970, había escrito su tercera y última pieza de teatro infantil: la sátira política *Lobo go home*. Por otra parte, los poemarios *Incendio* (1944), *Semana Santa en la niebla* (1949) y *Saloma sin salomar* (1969) habían confirmado, una y otra vez, su talento literario.

La publicación de este libro en Cuba constituía, por lo tanto, un homenaje a quien desde hacía años era considerado el “Maestro” de las letras panameñas. En 1985, Casa de las Américas publica una edición masiva de su novela *La isla mágica* en la Colección Literatura Latinoamericana³; y otras antologías

¹. Sinán recibe este premio por su novela *Plenilunio*, en 1943; por su poemario *Semana Santa en la niebla*, en 1949; y por su novela *La isla mágica*, en 1979.

². “La boina roja” obtuvo el Primer Premio en el Concurso Interamericano de Cuento de *El Nacional*, de México, en 1953; fue seleccionado para la antología de los mejores cuentos de ese país y Centroamérica que editó el OPIN (organismo creado por el gobierno mexicano para la difusión de la cultura); y en 1964, Seymour Menton lo incluyó en su célebre antología *El cuento hispanoamericano*, publicado por el FCE. “A la orilla de las estatuas maduras” figuraba en el volumen *Fiesta in November: The Masterpieces of Latin American Literature*, publicado en inglés por Houghton Mifflin y reproducido luego por una cadena de diarios en Inglaterra. “Hechizo” fue escogido por Eduardo Mallea para la edición de lujo que *La Nación* de Buenos Aires le dedicó a los mejores cuentistas americanos. Este cuento también fue incluido en la antología de cuentos iberoamericanos que para la Editorial Zig Zag recopiló el crítico chileno Ricardo A. Latcham. Y en 1961 y 1974 aparecerían las antologías *La boina roja* y *Cuentos de Rogelio Sinán*, publicadas en Panamá y Costa Rica, respectivamente.

³. Sinán, Rogelio, *La isla mágica*, La Habana, Casa de las Américas, 1985; *La boina roja*, Panamá, Departamento de Bellas Artes del Ministerio de Educación, Imprenta Nacional, 1961. Además, según Rodrigo Miró, en su texto

con varios de los mismos cuentos recogidos posteriormente en la publicación cubana de 1988 habían aparecido en México, también en una edición del Ministerio de Educación de Panamá y en la Colección Séptimo Día de la Editorial Universitaria Centroamericana, EDUCA⁴.

Para efectos de una relectura de los textos que integran *Sin novedad en Shanghai* he seleccionado en esta oportunidad aquellos cuentos que, en mi opinión y en la de varios críticos, resultan particularmente representativos de su discurso narrativo: “El sueño de Serafín del Carmen”, “A la orilla de las estatuas maduras”, “La boina roja”, “Sin novedad en Shanghai” y “Todo un conflicto de sangre”. Aunque, desde luego, me referiré a los demás cuentos que integran la publicación cubana, recogidos recientemente en la edición de la Biblioteca Ayacucho.

¿Cuándo y bajo qué circunstancias se había iniciado Rogelio Sinán en el campo de la narrativa? En 1931, ya radicado en Panamá tras una estadía de cinco años en Roma, escribe y publica “El sueño de Serafín del Carmen”, una deliciosa narración que merece ser incluida en las más exigentes antologías del cuento hispanoamericano. Y hoy, setenta y siete años después, es comprensible que el revuelo causado por la aparición de *Onda*, en 1929, creara en aquel reducido circuito de la ciudad letrada panameña, de la segunda y tercera décadas del siglo XX, la expectativa que el joven recién llegado de Europa generara, por así decirlo, acerca de que su talento literario no se limitaba exclusivamente a la poesía.

Hay que recordar asimismo que los postulados de Acción Comunal –la organización político-social que había protagonizado el golpe de Estado del 2 de enero de 1931, el primero que se producía en la joven república– contemplaban, entre sus prioridades, que Panamá apoyara a sus creadores y a sus profesionales y obreros; que se uniera a los países latinoamericanos que en ese momento buscaban participar de los presupuestos epistémicos de la modernidad; que afianzara por todos los medios su identidad nacional y, en esa medida, que creara un espacio propio que fuera mucho más que un territorio donde se exportaban materias primas, se hacía el cruce interoceánico a través de un canal y se “consumían” ideas y productos de los Estados Unidos⁵. Los dirigentes de lo que en un principio fue una sociedad secreta, fundada el 19 de agosto de 1923, eran los jóvenes que habían llegado a la mayoría de edad después de la Independencia de Colombia. Y si bien Sinán no había pertenecido al grupo fundador de Acción Comunal, era buen amigo de sus integrantes,

La Literatura panameña, habría publicado en Panamá *La boina roja y cinco cuentos* (1954), *Los pájaros del sueño* (1957) y *Cuna común* (1963). Y, en México, *A la orilla de estatuas maduras* (1967), editado por la Secretaría de Educación de ese país.

⁴. Sinán, Rogelio, *Cuentos de Rogelio Sinán*, San José, Educa, 1974 y 1982.

⁵. “Acta de Fundación de la Institución Acción Comunal”, en *Panamá, sus problemas y sus hombres*, Biblioteca de Acción Comunal, Panamá, Casa Editorial Acción Comunal, agosto 19, 1923/agosto 19, 1927.

había asistido con ellos a los mismos colegios –La Salle y el Instituto Nacional– y se identificaba con los ideales de apertura conceptual y metódica de sus compatriotas⁶.

Ahora bien, el debate ideológico que le tocó experimentar no bien desembarcó en tierra panameña se centraba, como ya se ha dicho, en los afanes de la construcción de la identidad nacional. Así, el país estaba dividido entre aquellos que se afincaban en el legado del pensamiento latinoamericanista de finales del siglo XIX y principios del siglo XX y volvían los ojos hacia José Enrique Rodó y José Ingenieros, los que se identificaban con la herencia cultural y lingüística de la Península y un minúsculo grupo que sostenía las premisas filosóficas de Nietzsche, las de las ciencias de la cultura de Weber, Scheler y Cassirer y las psicoanalíticas de Freud. Con estos últimos, como cabía esperar, se solidarizó Sinán de inmediato⁷. Los años en Italia le habían dejado una huella profunda, además de que había seguido de cerca la polémica que en la década del veinte había surgido en Alemania en torno al cuestionamiento de la “unidad metodológica” de las ciencias, tras la publicación del famoso *Methodenstreit* que había puesto en el tapete, por primera vez, la necesidad de deslindar las ciencias naturales de las ahora llamadas “ciencias del espíritu” (Dilthey) o “ciencias de la cultura”⁸.

El aporte de Freud al pensamiento moderno había producido en Sinán un fuerte impacto. El concepto de inconciente que el médico y filósofo austriaco había tomado de Eduard von Hartmann, Schopenhauer y Nietzsche, dándole un estatuto científico, había calado profundamente en el joven escritor panameño, sobre todo en su proceso creativo, al que incorporó prontamente la noción de las represiones y de cómo estas se manifiestan en los *lapses* y en los sueños.

Con “El sueño de Serafín del Carmen” inaugura, pues, un espacio en el que crea y recrea un discurso que ha ido concibiendo durante los años que ha permanecido fuera de la patria. Ha pasado del verso a la prosa y, en cierta medida, esto significa el paso de la idea a la acción. Apropiándose de los recursos estilísticos de las vanguardias –la ruptura del continuo lingüístico que la narración supone–, creando un discurso críptico, metaliterario, desaforadamente simbólico y conjugándolo con el elemento onírico, el monólogo interior y las manifestaciones del inconciente explicadas por Freud, el autor logra representar lo que, en una primera instancia, pudo haberse leído como una ficción surrealista por lo que pronuncia un no rotundo al desarrollo lógico del tema; un no, a los temas tradicionales; y un sí, en cambio, a la rehabilitación

⁶. Sinán se refiere, de manera tangencial y con gran ironía, al golpe de Estado del 2 de enero de 1931, en su narración “La única víctima de la revolución”, recogida en *Sin novedad en Shanghai* que ahora publica la Biblioteca Ayacucho.

⁷. Conversaciones de la autora con Rogelio Sinán, marzo-junio, 1974.

⁸. *Ibid.*

de la imagen irracional y múltiple que queda, así, exaltada como elemento primordial del relato. Veamos lo dicho:

...Y la muchacha vestida de esmoquin –que era Isadora Duncan– subió sobre una mesa y comenzó a bailar un tango, que al fin ya no era tango, ni rumba, sino la wagneriana *Marcha fúnebre* de Sigfrido. De repente se oyó la bocina de un automóvil. Isadora quedó quietecita. Hasta entonces no nos habíamos dado cuenta de que estaba desnuda. Lanzó un grito –¡mis hijos! ¡Mis hijos han muerto! y cayó sin sentido. Se apagaron las luces y el ruido. –¿Dónde estamos? gritaban las voces entre la oscuridad. Y alguien repuso: –Estamos a la sombra de las muchachas en flor. Entonces, sobre el coro afrocubano de nuestras voces pasó un inmenso vuelo de caballos dorados. De sus alas caían plumas de luz que iluminaban todo. La muchedumbre atónita se había arrodillado. *¡Miserere, miserere nobis!*, dijeron las bocinas del barco. Pero si ya no estamos en un barco, dijo Anatole France. Y el Caballero del Cisne se llevó entre sus brazos a Isadora⁹.

El narrador vanguardista que era en ese entonces tampoco tuvo reparos en declarar su desacato hacia aquella tradicional exigencia de belleza del modernismo, ni ante la función comunicativa del lenguaje que cobra, más bien, nuevas dimensiones al utilizarse dentro de una enumeración de ritmo incantatorio, un recurso estilístico popularizado por Borges.

No obstante, a diferencia de sus pares vanguardistas, mantuvo en esta narración casi todas las convenciones lógicas de la sintaxis y del léxico con las que James Joyce había dado al traste en su *Ulises* (1922). Sin embargo, a medida que se sumerge en el proceso creativo, logra una serie de imágenes de significados ambiguos y contradictorios. No hay que perder de vista, tampoco, que el poeta que hizo el tránsito a la narrativa se valió, en su recién estrenado discurso, del hábil empleo de ciertos recursos estilísticos que si bien en un principio se habían acuñado como sinónimos del vanguardismo, años más tarde, empleados de diferente manera, serían la contribución más permanente de esta sensibilidad a las posvanguardias literarias: la ubicación de la voz narrativa en un plano imaginario con el fin de crear una realidad mágica; la ruptura del sistema de una escritura lineal para levantar un discurso de ficción a partir de metáforas, símbolos y sobre todo, imágenes visionarias escalonadas; y por último, el uso de la exageración para lograr una muda o tras-toque de la realidad inmediata, convirtiendo el mundo representado en un mundo fantástico.

Un dato interesante es que el personaje de Serafin del Carmen reaparecerá 46 años más tarde en la novela *La isla mágica*. Y, en 1986, en una entrevista

⁹. Ver “El sueño de Serafin del Carmen”, en *Sin novedad en Shanghai*, Bolsilibros, La Habana, A.L. Editorial Arte y Literatura, 1988, pp. 6-7.

con Alina Camacho-Gingerich y Willard Gingerich, de la St. John's University, se referirá a este como su *alter ego* (que hoy leeríamos como lo “abierto de sí”, su “posibilidad”/el otro/la otredad), planteará la autonomía de la ficción y afirmará que para él el recurso del sueño es el camino para la fundación de realidades¹⁰.

Ahora bien, tras una cuidadosa relectura, esta misma narrativa nos conduce a una reflexión que creo pertinente elaborar en esta oportunidad: la manera cómo en este cuento, ejemplifica lo que en estos últimos años los teóricos han denominado “una modernidad periférica, o una posmodernidad *avant la lettre*”.

A mediados de la década del noventa del siglo pasado, un grupo de latinoamericanistas¹¹ presentó como una inserción en el debate sobre la posmodernidad, elementos para pensar la crisis de la modernidad desde una posición propia¹². Lo interesante de este planteamiento es que ya no se trata de una exaltación surrealista de una identidad latinoamericana *sui generis* –tal como podría leerse en una primera instancia la narrativa “El sueño de Serafín del Carmen”. Como ha dicho José Joaquín Brunner, al referirse a “Macondoamérica”, la crisis de la modernidad no se da en nuestro continente en una realidad social previamente racionalizada, sino en un contexto complejo donde se cruzan simbióticamente lo moderno y lo tradicional, lo masivo y lo popular. Así, en el caso de esta narrativa lo que observamos es, como diría García Canclini, “una modernidad que no acaba de llegar y las tradiciones que no acaban de marcharse”. Lo cual conlleva –como lo afirma Santiago Castro Gómez– “a una superación de las viejas dicotomías entre civilización y barbarie, modernización y modernismo, dependencia y autodeterminación de las que la intelectualidad –de izquierdas y derechas– solía extraer matrices explicativas en torno al problema de la “identidad latinoamericana”¹³.

Si aplicamos estas percepciones a la sociedad panameña y a las primeras narrativas de Sinán, podríamos decir que la heterogeneidad cultural en Panamá –vista a través del recurso del pastiche– tiene sus orígenes en la construcción del Canal Interoceánico por Estados Unidos y sus respectivas repercusiones interculturales y en la larga permanencia de Sinán en Italia, donde

¹⁰. Camacho-Gingerich, Alina y Gingerich, Willard, “Entrevista con Rogelio Sinán”, en *Revista Iberoamericana*, Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, N° 137, octubre-diciembre de 1986, pp. 911-927.

¹¹. José Joaquín Brunner, Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini, Carlos Monsiváis, Marilena Chauí, Renato Ortiz, Norbert Lechner, Nelly Richard, Beatriz Sarlo y Hugo Achugar.

¹². Herlinghaus, Hermann y Walter, Monika (eds.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Langer Verlag, 1994, p. 15.

¹³. Castro Gómez, Santiago, “Historicidad de los saberes, estudios culturales y transdisciplinariedad: reflexiones desde América Latina” en Flórez-Malagón, Alberto y Millán de Benavides, Carmen, *Desafíos de la transdisciplinariedad*, Bogotá, PENSAR, Pontificia Universidad Javeriana, Centro Editorial Javeriana, 2002, p. 178.

la modernización y la modernidad habían pasado todas las pruebas, habían cumplido sus múltiples etapas de desarrollo y ya comenzaban a hacer crisis. José Joaquín Brunner y Nelly Richard se han referido al hecho de que en países como los nuestros, esta “modernidad neocolonial” podría interpretarse incluso como una “posmodernidad *avant la lettre*”, dada la condición asimétrica entre esquemas hegemónicos provenientes de afuera y prácticas internas de configuración social. Richard, incluso, afirma que la posmodernidad en Latinoamérica no es aquello que viene “después” de la modernidad, sino que es el resultado del amalgamamiento de signos por injertos y transplantes histórico-culturales de códigos disjuntos¹⁴.

El cuento “A la orilla de las estatuas maduras” (París, 1932) propone, no obstante, un giro considerable frente al anterior y la narración queda enmarcada, desde un primer momento, dentro del esquema del discurso de ficción propio de la modernidad que toma como base la oralidad. En 1986, en la misma entrevista con Alina Camacho-Gingerich y Willard Gingerich, Sinán se refería al proceso de construcción de esta ficción:

El cuento “A la orilla de las estatuas maduras” yo se lo contaba a mis amigos, les contaba la esencia del cuento –dijo entonces.... En París, yo se lo contaba a Alejo Carpentier y a otros escritores. Me decían “¿por qué no lo escribes?” Todos los días Alejo me decía “¿por qué no escribes el cuento ese y lo mando yo a Cuba?” Entonces, ocurrió el detalle curioso, que fue lo mismo que pasó con “El sueño de Serafín del Carmen”, puse el papel, con el papel carbón con copias y todo, en seguida el cuento fue saliendo, ese cuento no fue tocado; tal como salió, así: de un solo golpe. Y con papel carbón y todo, yo se llevé a Alejo Carpentier¹⁵.

Escrito entonces a petición de Carpentier y enviado a la revista cubana *Social*, que dirigía el dibujante Masaguer, “A la orilla de las estatuas maduras” hace el tránsito entre una narración oral, una rememoración de lo que parece una “experiencia vivida” y una construcción que problematiza la posibilidad de evocar un episodio concreto que se pueda leer como metáfora de la búsqueda de la identidad nacional y como denuncia de valores impuestos por instituciones, como la Iglesia, que hacen gala del apoderamiento de una falsa moral¹⁶. La naturaleza de los recuerdos, en boca de un niño, permite al autor asumir la representación con dejos de ingenuidad y señalar la perversidad que yace en la psique distorsionada del Otro:

Tenía el alma en cuclillas por eso nuevo, bello y fuerte que veía; porque de entre los círculos del ritmo habían ido saliendo ellas –¡las tres!– desnudas. Por

¹⁴ Richard, Nelly, *Latinoamérica y la posmodernidad*, H. Herlinghaus y M. Walter (eds.), *op. cit.*, p. 217.

¹⁵ Camacho y Gingerich, *op. cit.*

¹⁶ Conversaciones de la autora con Rogelio Sinán, marzo-junio, 1974.

un instante su cabecita fue una veleta sin norte. Se acomodó mejor entre las hojas. Se había calmado el viento. Sentía calor. Goyo Gancho no iba a creer la cosa. –“¡Qué va, hombre!”– Pero sería mejor no decírselo a nadie. De pronto una muchacha cambió el motivo de su juego y de un brinco quedó sobre la curva del árbol. Lo zarandeo un poquito de arriba abajo e hizo el gesto de echarse, pero no se atrevió y bajó de nuevo. A él le venían ahora unas ganas inmensas de bañarse con ellas, de mostrarles un montón de piruetas que sabía; por ejemplo, tirarse del árbol dando dos vueltas en el aire o nadar bajo el agua muchos metros¹⁷.

Lo interesante aquí es que la presentación de la psique del niño construye un breve archivo de su comportamiento sencillo y nos presenta, en simulacro, los de un núcleo de los habitantes de un villorrio de provincia: la madrina José María, la tía Josefina, los amigos –Culizo, Goyo Gancho, Fulo Encuero–, los hombres del pueblo –Ñopo Juan y el Ñato–, las bañistas rubias “de fuera” y el cura con sus temores y, sobre todo, sus ensoñaciones “indecorosas”. Esta relectura se convierte, por lo tanto, no en una interpretación del texto, sino en una representación que revela las constricciones de una realidad cultural, marcada por el signo de los miedos al erotismo y por lo que el imaginario local ha construido como símbolos de obscenidad. Pero, ¿quién ha definido o define lo obsceno? ¿El cura? ¿Las viejas y los hombres del pueblo? ¿Dónde se originan las fantasías perversas? Definitivamente, lo prohibido apenas cabe en la mente del niño que narra la historia y de las tres “Gracias” que inocentemente nadan y juegan desnudas en el río. Así, el tabú y las tentaciones del Maligno quedan sobre todo como privativos de la mente y de las homilías del cura del pueblo. Sus construcciones verbales se han convertido, por eso, en un caldo de hipocresías y miedos:

Era el cura del pueblo que venía caballero en su mulita.

¿Cómo doblar la risa en pedacitos para que no saliera? Ya ellas lo conocían. Era severo. Si las veía desnudas, ¡Virgen Santa! Era un santo señor. Cada domingo hacía un sermón larguísimo sobre las buenas costumbres. ¿Y ahora qué pasaría?

No hay duda de que quiso crear, con este relato, un contrapunto entre el paisaje idílico de un pueblo “perdido en la geografía y el tiempo” –de una cultura rural– que un niño observa desde su mente inocente y el infierno instaurado por la palabra y las normas de un cura ignorante y retrógrado.

Si leemos esta narrativa como una metáfora, es posible afirmar que la ironía que se palpa en ella es la clave para captar la denuncia implícita de una falsa moral, de una serie de valores impuestos que han acabado o están por

¹⁷. Sinán, Rogelio, “A la orilla de las estatuas maduras”, *op. cit.*, pp. 18-19.

destruir para siempre la mirada inocente de aquel “buen salvaje”, concebido por Sinán a la manera de los preceptos de Jean-Jacques Rousseau, recordado por su aguda crítica a la civilización y a la cultura, y su audaz desprecio a la idea de un progreso basado solo en los pilares de la razón.

Frente a la fría racionalidad, Rogelio Sinán parece acoger la inocencia como valor intrínseco y esencial al ser humano y como clave para salvaguardar una identidad –¿la de la ruta vegetal del “hombre de maíz”?– que habría sufrido un enorme menoscabo por los postulados de la modernidad neocolonial/ interoceánica.

Releída esta narración cuando el nacionalismo latinoamericano ha pasado ya por tantas lecturas como la del discurso de Ángel Rama con sus dimensiones tercermundistas y latinoamericanistas, y la de Beatriz Sarlo sobre “La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo”, surge la siguiente pregunta: ¿quiso Sinán, en esa época y desde aquel escenario suyo parisino de entonces, defender la existencia de una “esencia” propia de la identidad panameña a través de sus ficciones? ¿Fue este el campo que él eligió para simbolizar la contraposición entre fuerzas foráneas misionales y la pureza de los sectores campesinos nacionales? En ese momento, y pese a los esfuerzos de quienes se empeñaban en sentar las coordenadas de un proyecto de identidad nacional, esto no se logró. En 1932, ni Sinán ni sus coterráneos pudieron formularlo realmente, menos aún llevarlo a la práctica. Eso, lo sabemos, se daría varios años más tarde gracias a numerosas e importantes reflexiones llevadas a cabo, desde diversas disciplinas, por valiosos integrantes de la ciudad letrada panameña.

Quizás “La boina roja” sea el cuento más conocido y difundido de Rogelio Sinán¹⁸. Al tomar en cuenta el hecho de que hace años se quebraron los postulados de la crítica que abogaban por pensarla en términos de su relación con un discurso en particular –fuera este estructuralista, interpretativo, explicativo, etcétera–, abordaré también este relato a partir de una relectura múltiple, partiendo del hecho de que se trata de un relato caracterizado por la heterogeneidad. Esto es, de un texto en que interactúan tanto el discurso sociológico, como el cinematográfico, el histórico y el científico, creando un espacio en el que se negocian permanentemente valores y en donde el principio de autoridad, el principio de ley presente en el lenguaje y en las prácticas de una sociedad entran en un proceso de re-interpenetración.

Desde la página inaugural de “La boina roja”, el drama se presenta dentro de una temperatura tope, en la que los personajes están atrapados: es esa hora veinticinco de la náusea, producto de la angustia y de la desolación –tan incrustada en los postulados del existencialismo francés–, desde la cual el único deslizamiento que parece caber es la construcción de nuevas realidades; o el escape de ellas por medio de la representación de un ambiente seudo

¹⁸. Ver la Nota 2.

científico. El doctor Paul Ecker, biólogo y médico, sentado ante la presencia de un fiscal norteamericano que lo interroga por la misteriosa desaparición de Linda Olsen, nos trae a la mente a Meursault, el personaje de *L'Étranger*, de Albert Camus, cuya visión de lo absurdo, conjugada con lo que simbólicamente acarrea el calor asfixiante de Argelia, lo conduce al crimen. Aquí, no obstante, Sinán se vale de la exuberancia marítima y de la sensualidad de la naturaleza tropical panameña, no para provocar un ambiente que induzca al homicidio, sino para concebir una atmósfera de magia como tea encandiladora de la imaginación de los personajes, sobre todo de Linda Olsen –prototipo de la norteamericana que aborrece a los negros– y del doctor Ecker –científico, especialista en ictiología del Instituto de Piscicultura– que ha sido enviado al Archipiélago de las Perlas, cerca de la base militar americana de Saboga, en Panamá, para estudiar el proceso del desove de los peces.

En este ambiente de mar y de múltiples y alados habitantes comienzan a surgir, entonces, los diversos planos de la narración en los que Sinán, evocando aquella memorable cinta japonesa *Rashomon*, se vale de los lenguajes de la cinematografía –el *camera-eye*, el *flash back*, los *close ups*, los *travelings*– para construir su propia representación y deconstruir, al mismo tiempo, toda posible realidad lógica. Se asoman, así, las múltiples miradas y emerge un principio de ambigüedad, sustentado en la interacción de varias disciplinas –el cine, el psicoanálisis, la sociología, la antropología– a medida que el doctor Ecker rememora cómo nació su amistad con Linda Olsen en París, cómo llegaron ambos a aquella ínsula solitaria con varios farallones en donde había únicamente una cabaña que asearían la negra haitiana Yeya –también repudiada por Linda Olsen– y compartirían con dos ayudantes: el marino norteamericano Ben Parker y el antillano Joe. Ahí, en ese ambiente de pastoral pagana, de bucólica sinfonía tropical, va desenvolviéndose la narración. Surgen entonces las diversas versiones de cómo y por qué desapareció en el mar, por obra del doctor Ecker, el hijo (o la hija) de Linda Olsen. ¿Fue un feto deforme? ¿Fue una sirena? ¿Fue de raza negra? ¿O fue, simplemente, la hija de Ben Parker que el doctor asesinó por celos? La duda, más bien la ambigüedad, se siembra alrededor de este niño o niña que nace y fallece casi simultáneamente, así como también en lo que incumbe a la muerte o desaparición de Linda Olsen y su posible transformación en una sirena. Para alcanzar la construcción apropiada de la narración, Sinán apela al psicoanálisis freudiano y sus múltiples manifestaciones –la histeria, la asociación libre, el análisis de sueños, las afecciones psicósomáticas, la neurosis y la psicosis–; a la sociología –los prejuicios y las ficciones interraciales que surgieron entre los varios grupos étnicos que permanecieron en Panamá tras la construcción del Canal–; a la medicina y a la ictiología; a las diversas técnicas de la cinematografía de entonces y a la construcción y deconstrucción, por medio del lenguaje, de un mismo discurso narrativo. Todo queda, así, abonado de vaguedades o de

múltiples interpretaciones, de modo que la ficción se convierte en un juego de significados. Con esta escritura logra, además, una representación en la que se construye y deconstruye el texto desde el presente hasta el pasado. Otro acierto es que, al mezclar temas y formatos valiéndose de la estrategia del reciclaje, se emancipa de las narrativas convencionales.

Quisiera señalar también el hecho de que en este relato, concebido y elaborado en México, si bien el escenario es una de las islas del Archipiélago de las Perlas de Panamá, ocupada como base militar por los norteamericanos, ninguno de los personajes es originario del país. Por lo que se podría deducir que, en 1953 y a diferencia de “A la orilla de las estatuas maduras”, lo específico latinoamericano y en particular lo panameño, no parece residir exclusivamente en la supuesta preservación de tradiciones intocadas por lo foráneo y, por ende, portadoras de “lo nacional”. Por el contrario, Sinán parece partir de la premisa de que para esa fecha –a un siglo del inicio de las obras del Ferrocarril Transístmico, a setenta y un años del proyecto fracasado del Canal Francés y a medio siglo de la construcción e inauguración del Canal Interoceánico–, el campo intelectual panameño (no solo el de una elite extranjerizante) estaba articulado con el campo internacional y por ello implicaba su necesario contacto con prácticas y discursos importados.

Es más, lo que en ese momento parecía interesarle era cómo explorar las diversas maneras en que estos pudieran ser apropiados y reformulados para adecuarse a las necesidades del campo cultural panameño. De ahí que, en ello se encuentre la especificidad de su producción, calificada por un buen número de críticos y, hasta estigmatizada, como “cosmopolita”. Porque las transformaciones –el fenómeno de transculturación–, operadas en el Istmo desde mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX habían ocurrido con una rapidez vertiginosa y esto, al menos así pareció comprenderlo Sinán, implicaba la articulación de un discurso narrativo que representara mucho más que la simple coexistencia del espacio moderno con el espacio tradicional.

A la luz de estos cruces, pues, se puede decir que Sinán buscó crear un producto de cultura, tanto propiamente latinoamericano, como panameño. En nuestra opinión, este es uno de los aportes más significativos de este escritor a la literatura del continente y de su patria. Lo suyo no fue un acto mimético, sino un esfuerzo por concebir una escritura que, desde el escenario latinoamericano –desde la periferia, como lo califican algunos críticos–, construyera un espacio cultural tan heterogéneo como propio. Por eso echó mano de los escenarios locales, pero insertándoles elementos –o personajes– que representaran o encarnaran las ideas y los conflictos propios de la modernidad neocolonial, tal como esta fue vista e interpretada en América Latina¹⁹. Esta perspectiva introdujo en su escritura una noción dinámica sobre los procesos

¹⁹. Rama, Ángel, *La ciudad modernizada*, op. cit., pp. 71-104.

culturales de Panamá y de nuestro continente. Al remodelar las gramáticas de la creación propias de Europa y Norteamérica, concibió nuevos espacios y nuevas estrategias narrativas para la literatura nacional y regional y, sobre todo, reinterpretó su funcionamiento en un escenario sociocultural propio.

Con esta perspectiva en mente, al emprender la relectura de los relatos “Sin novedad en Shanghai” (Panamá, 1939) y “Todo un conflicto de sangre” (Panamá, 1946) se puede decir que durante un período determinado (1939-1977), el autor panameño se volcó a la búsqueda de esa tercera vía de creación a la que se refirió en su artículo de 1957, “Las rutas de la novela panameña”²⁰. Para él no hubo dudas al respecto. No se trataba de ignorar la condición periférica de los países latinoamericanos; ni tampoco de pasar por alto el hecho de que esta condición había determinado, desde siempre, la relación asimétrica de intertextualidad con los campos intelectuales metropolitanos. El asunto estaba, pues, en reinterpretar el legado literario de Occidente, tomando en cuenta que ninguna intertextualidad se realiza en un vacío sociocultural. Así fue que, al reformular su funcionamiento, logró introducirle sus propios debates y tensiones, sin “desnacionalizar” totalmente su propia narrativa. Con esta postura, se alejó por completo del viejo “complejo de inferioridad” que había padecido la literatura panameña.

“Sin novedad en Shanghai” (1939), relato que le presta el título al tomo antológico publicado originalmente en La Habana en 1988, y reproducido posteriormente por la Biblioteca Ayacucho, entronca, a través de un escenario propio del siglo XX, con la alegoría clásica y medieval de aquella “nave de necios” que, según el libro del alemán Sebastián Brant, hizo el viaje hacia la tierra de los tontos (o *Narragonia*)²¹. Pintada asimismo por Jerónimo Bosch, Sinán reformula esta alegoría y la ubica en un barco italiano que se dirige a Shanghai, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, cargado de cientos de judíos austriacos y de la Europa Central que han sido despojados de sus bienes y expulsados de su patria por la Alemania nazi. Como en el caso de Brant y de Bosch, el texto de Rogelio Sinán tiene una clara voluntad didáctica y, al mismo tiempo, de denuncia, tanto de la discriminación racial y del abuso de poder por parte de Alemania y Japón, como de los diversos tipos de vicios y necesidades que proliferan en el alma humana. Como antecedentes del sentido crítico y de la ambigüedad de *Sin novedad en Shanghai*, recordamos también el *Elogio de la locura*²², de Erasmo de Rotterdam y la “Abadía de Thélème” en el *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais. Y, más tardíos, la novela *La nave de los necios* de Katherine Anne Porter; el célebre ensayo del economista italiano

20. Sinán, Rogelio, *Sin novedad en Shanghai*, op. cit., pp. 72-100. *Todo un conflicto de sangre*, op. cit., pp. 99-137.

21. Brant, Sebastián, *La nave de los necios*, edición y estudio de Antonio Regales Serna, Madrid, Akal, 1998.

22. Róterdam, Erasmo de, *Elogio de la locura*, F. J. H., Barcelona, Ediciones 29, 1993. Rabelais, Francois, *Gargantúa y Pantagruel*, París, G. Cres & Cie., 1922.

Carlo Maria Cipolla, *Allegro ma non troppo*; y el primer capítulo de la *Historia de la locura en la época clásica*, de Michel Foucault.²³

Escrito con gracia y altas dosis de ironía, este texto podría ubicarse en la misma categoría de “La boina roja”. A través de la presencia del personaje del cónsul Jorge Vélez, Sinán acriolla el tema clásico de la locura y la necesidad, propio de la literatura occidental, así como el drama que padecían los judíos en aquellos años en gran parte de Europa. Su astucia narrativa lo ubica en los márgenes de los grandes textos literarios y logra construir una parodia o una farsa de una situación que, si bien otros habían leído e interpretado con humor, este lo hace también con visibles tintes de sainete y de tragedia. Así obtiene un doble proceso de significación: el de un texto subyacente y el del nuevo texto que elimina y transforma los elementos de las obras de Brant, Erasmo y Rabelais, y de la pintura de Bosch, que apenas se entreven a través de él.

En un principio los personajes –el Capitán, el cónsul Vélez, los judíos vieneses Marguerite y Camilo Freizzer, el novelista sueco Peter Johnansson, los esposos Ling Feng, de Pekín, el oficial Mohamed, las hermanas Valery y Edith Lerner, oriundas de Praga, y el japonés Yonekura– dan la impresión de que la vida es una perpetua fiesta de carnaval. Poco a poco, sin embargo comienza a develarse el drama. Aquel barco que navega hacia Shanghai –o sea, a *Narragonia*–, es portador de novecientos judíos checos, austriacos y alemanes que han sido deportados por órdenes de Göring²⁴. Y la fiesta de despedida que leemos al inicio del relato es una página abierta a lo imprevisto:

Llegarían en la madrugada a Shanghai. Posiblemente más tarde, en la vida ya no se encontrarían jamás entre sí los compañeros de viaje. El vapor terminaba su ruta en ese puerto; se quedaría cargando algunos días y volvería a Venecia, para hacer nuevamente el recorrido con otros pasajeros. Siempre la misma ruta; del Occidente al Oriente y viceversa. Nuevas caras y nueva incertidumbre; nuevos estados de alma; nuevos besos y nuevas despedidas sensibles. El devenir continuo sobre la mar inmensa e inquietante.

A pesar de la música, a pesar del bullicio de la sala y a pesar de la enorme granizada de serpentinas y confeti que le daban al baile un buen aspecto de carnaval nizado, se notaba en los rostros, en los gestos y en las mil contorsiones de los cuerpos, una nerviosidad indecible, un gran deseo de alegrarse, de divertirse a todo trance para olvidar lo inevitable.

Una vez más, como en “La boina roja”, la ambigüedad y las estrategias narrativas definen la sintaxis del relato como forma. De un lado, este parece

²³. Porter, Katherine Anne, *Ship of Fools*, New York, Little Brown & Co., 1962. Cipolla, Carlo Maria, *Allegro ma non troppo*, Bologna, Il Mulino, 1988. Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, 2 tomos, 2ª edición, México, FCE, 1976.

²⁴. Ver Arendt, Hannah, *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, Editorial Lumen, 2005, pp. 72-73.

transcurrir entre situaciones superficiales: encuentros y desencuentros amorosos, sin sentido; del otro, la preocupación se centra alrededor de que ocurra una tragedia: sea un ataque aéreo o una agresión por parte del japonés Yonekura a la chinita Ling Feng. Y esto, la interrelación entre las pasiones y las inseguridades de los pasajeros, va sembrando el pánico y abarcando el espectro político –las fricciones entre Oriente y Occidente– que, en ese momento, se hallaba a días de distancia de alcanzar su clímax y del consecuente estallido de la Segunda Guerra.

A simple vista, *Sin novedad en Shanghai* podría ser leída exclusivamente como una farsa muy “cosmopolita” con poca o ninguna relación con la situación de Panamá, un país periférico, alejado del teatro de los grandes conflictos internacionales. Sin embargo, una vez más, la propuesta de Sinán gana la partida. Al demoler los esquemas rurales como exclusivos de la identidad nacional y presentar un escenario como el de esta antiquísima alegoría de una “nave de necios”, el autor desacredita las “rutas bipolares” de creación; presenta su tesis de que “[la narrativa] panameña que merezca llamarse como tal ha de dar siluetas, peripecias, caracteres y ambientes que en todo respondan a particularidades del hecho panameño”²⁵. Y enlaza los conflictos socioculturales –las contradicciones y los problemas ideológicos y étnicos–, que se multiplicaron a raíz de la construcción del Canal y la llegada de miles de inmigrantes de todas partes del mundo al territorio panameño, con el microcosmos de los personajes que navegan, sin futuro, hacia Shanghai. En pocas palabras, el acierto de Sinán estuvo en su búsqueda de fórmulas abiertas y modelos no contruidos de creación en su país natal. Su lectura y escritura estuvieron siempre abiertas a la reformulación y, acaso lo más importante, él nunca quiso que lo suyo se convirtiera en un patrón estático y, por eso, sus propuestas y estrategias narrativas mantienen, hoy, igual vigencia: son una mirada inigualable de las múltiples facetas del fenómeno literario y sociocultural panameño. Con sus textos podemos replantearnos, una y otra vez, un asunto fundamental como es la cuestión de los valores en una sociedad periférica contemporánea: siempre con sus muchas historias, siempre con sus dinámicas propias de constantes flujos y reflujos.

Cuando en 1946 publica *Todo un conflicto de sangre*, los panameños habían experimentado durante varios años toda suerte de presiones sociales y políticas a causa de la presencia, en el territorio nacional, de una numerosa población antillana que había llegado con motivo de la construcción, primero del Ferrocarril Transistmico y, luego, del Canal Interoceánico; de las políticas discriminatorias y las prácticas de segregación racial que los norteamericanos comenzaron a aplicar en la Zona del Canal desde 1907 en adelante y de las fricciones que constantemente surgían entre esta población y los

²⁵. Sinán, Rogelio, “Rutas de la novela panameña”, *op. cit.*

descendientes de africanos que se habían establecido en el Istmo a partir del siglo XVII –más exactamente hacia 1663–, como lo señala el geógrafo panameño Omar Jaén Suárez y, por lo tanto, se consideraban legítimos herederos de la panameñidad (ambos grupos, sin embargo, eran igualmente víctimas de los procedimientos discriminatorios de los norteamericanos). A estos conflictos raciales y culturales habría que sumar los que surgieron con la promulgación, en 1941, por parte del gobierno del presidente Arnulfo Arias, de una nueva Constitución. Esta señalaba, en varios de sus artículos, las condiciones para poder aspirar a la ciudadanía panameña y declaraba a los orientales y antillanos –cuyo idioma usual no era el español– como pertenecientes a razas de “inmigración prohibida”²⁶. Además de estas disposiciones, se había agregado otra complicación interracial con la llegada a América Latina –y a Panamá, desde luego– desde 1933 en adelante, de un núcleo importante de alemanes que con el “propósito de invertir capital o de estudiar las culturas latinoamericanas” se afincaron en varios países de este continente²⁷. También con el arribo de un contingente de judíos asquenazis, procedente de la Europa central y oriental que, a partir de 1938, buscaron naciones seguras donde refugiarse cuando el régimen nazi inició, primero, la implantación de una “solución política” –o sea, la expulsión forzosa– del problema judío y, posteriormente, la de una “solución física”, o sea la extinción de millones de judíos en campos de exterminio, entre el otoño de 1941 y mayo de 1945, cuando concluyó en Europa la Segunda Guerra Mundial²⁸.

Fueron, pues, este escenario multiétnico y estos desencuentros socio-culturales en territorio panameño –de los que Rogelio Sinán fue protagonista y testigo– los que dieron pie al discurso narrativo de *Todo un conflicto de sangre*.

Con una estrategia compleja, parecida a la de “La boina roja”, el autor vuelve a hacer uso, en este caso, de los múltiples códigos y lenguajes que conoce –el seudocientífico, el de la cinematografía, el histórico, los diálogos teatrales y, aquí y allá, también, un que otro guiño a los cuentos de terror de Edgar Allan Poe y a las novelas moralistas de los franceses Choderlos de Laclos y Flaubert y de los españoles “Clarín” y Pérez Galdós– para construir, así, su propia representación y anunciar la incertidumbre desde el párrafo inicial de lo que es, sin duda, un relato magistral²⁹.

26. Escobar, Felipe Juan, “Arnulfo Arias o el Credo Panameñista”, en Gasteazoro, Carlos Manuel; Araúz, Celestino Andrés y Muñoz Pinzón, Armando (eds.), *La historia de Panamá en sus textos*, tomo 2 (1903-1968), Panamá, Editorial Universitaria, 1999, pp. 194-198.

27. Bosemberg, Luis E., *Alemania y Colombia, 1933-1939*, <http://www.iberioamericana.de/articulos-pdf/21-bosemberg.pdf>

28. Arendt, Hanna, *op. cit.*, pp. 86-102.

29. Poe, Edgar Allan, *El gato negro y otros cuentos de terror*, Toronto, Andromeda Publications, 2005; de Laclos, Choderlos, *Les liaisons dangereuses*, Paris, Hatier, Collection Classiques & Cie., 2002; Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Éditions Flammarion, 2000; Alas, Leopoldo, “Clarín”, *La Regenta*, Madrid, Alianza Editorial, 2005; Pérez Galdós, Benito, *Doña Perfecta*, Buenos Aires, Kapelusz, 1994.

La trama fluye gracias al diestro manejo del lenguaje cinematográfico, en el que el *flash back*, el *camera eye* y los *travelings* llevan al lector en un rápido tránsito hacia el pasado de esta alemana, la viuda Rosenberg, incondicional al régimen nacionalsocialista de Hitler, que evita todo posible contacto con refugiados semitas, y ostenta –a pesar de llevar sangre judía en sus venas–, un supuesto origen ario. Años atrás, se había establecido en Panamá con su marido, Hermann Rosenberg; allí él había ejercido como agente de propaganda del Führer para Centroamérica y ella había fundado y dirigía su propia y exitosa casa de modas. La tragedia se desencadena cuando la Embajada alemana le informa por teléfono la noticia de que su esposo y sus hijos –un par de mellizos adolescentes– han fallecido a causa de un incidente de guerra: submarinos alemanes habían hundido el barco norteamericano que los conducía a Alemania. Al conocer la noticia, ella cae desmayada y sufre una herida en la nuca casi fatal. Luego de múltiples saltos escénicos, se sabe que la viuda Rosenberg, a causa de este incidente, pierde mucha sangre, y que en el hospital al que es llevada de urgencia, recibe una transfusión de sangre de un donante anónimo: su chofer antillano. Desde entonces comienza a sufrir un trastorno mental obsesivo que se manifiesta en el hecho de que sueña que se está volviendo progresivamente negra. Y es tal su perturbación psíquica que, por sugerencia del doctor Vieto, su médico de cabecera, comienza a tratarse con el doctor Serge, un reputado psiquiatra vienés a quien “la barbarie europea había empujado hasta América con una enorme ‘J’ en su pasaporte JUDÍO”. A partir de sus revelaciones a este psiquiatra, el lector se entera de que la viuda Rosenberg siente “un desagrado especial”, “un desprecio profundo” por los negros y, en este caso en particular, por su chofer antillano.

Este microuniverso de personajes ficticios que se mueven en escenarios conocidos de la ciudad de Panamá, proporciona la vía para cumplir los propósitos de representación: su repudio a los regímenes totalitarios de Hitler, Mussolini e Hiroito y su simpatía por la causa judía; su obsesión con las teorías sobre problemas mentales y distorsiones de la personalidad, estudiados por Freud; su propio drama racial, no solo frente a los antillanos recién llegados al Istmo, sino ante los que acababan de llegar de la Europa nazi y fascista y los norteamericanos que habían instaurado un sistema de *apartheid* en su patria; y por último, sus fijaciones y fantasías sexuales.

Conciente, sin embargo, de que en un país donde la ciudad letrada apenas tiene manera de influir en la trama general del destino colectivo del país, como escritor se recoge en sí mismo y vuelve a echar mano de su imaginación, siempre tan prolifera. Así, en *Todo un conflicto de sangre*, el narrador vuelve sobre sus pasos e interroga a la realidad panameña desde su propia perspectiva. Una vez más, se vale de varios lenguajes –el seudo científico, el sociológico, el psicológico y el confesional– para relatar las costumbres y los errores de comportamiento que observa en el Otro; para denunciar los prejuicios

raciales y culturales del personaje de la viuda Rosenberg y para señalar la falsa moral de aquellos que van por la vida convencidos de que son superiores, de que llevan con ellos la llave de la verdad absoluta. De esta manera, Sinán radicaliza la crítica y, por medio de su propia imaginación desbordada, da un salto para desenmascarar –a través del recurso de la donación de sangre de un negro antillano a una blanca, convencida de su progresivo cambio racial– la actividad viciada de la conciencia de muchos:

La señora de Rosenberg bajó el rostro afligida. Su exuberante busto subía y bajaba como órgano de Iglesia. Temblaba toda. Se estremecía a intervalos como si la atacara la fiebre. Al fin habló sin levantar la cabeza.

–Yo debo estar pagando algún pecado, doctor. Sí, debe ser como un castigo del cielo... Ya usted sabe muy bien que no transijo en asuntos raciales... siempre fue partidaria de la raza pura... Por eso, en Alemania, odié a la raza judía... Siempre la vi como una raza plebeya... (Usted perdone, doctor...) Luego, más tarde, cuando me vine a América, noté la mezcolanza de razas que hay en el Istmo... la gran desproporción del tipo blanco en relación con los negros... Y, debo confesarlo, sentí la imprescindible necesidad de que triunfara el nuevo orden... Había que exterminar todas las razas de extracción inferior... Y, sobre todo, a los negros... Yo los he visto siempre en mi concepto como una raza esclava... Por eso los detesto... Me producen cierto asco, cierta especie de repulsión... Y ahora tengo un miedo angustioso de que se verifique en mí lo que imagino... No puedo ni pensarlo... Sería horrible, doctor... Esta obsesión es un castigo del cielo... Pero no puede ser... ¡Es necesario que no suceda!

–¿Qué es lo que teme usted?

–¡Me da vergüenza decirlo!

–Haga un esfuerzo.

–Doctor, ¿cómo expresarlo? ¡Me estoy volviendo negra!

Tras conocerse, en las últimas páginas, el desenlace de este relato –el encuentro sexual entre la viuda Rosenberg y el chofer antillano, nada menos que en uno de los salones de un club social exclusivo–, uno se pregunta si el narrador, que buscó a través de su imaginación y sus discursos narrativos fustigar los vicios sociales de su patria, lo logró, como había ocurrido, por ejemplo, con Laclos y Flaubert en Francia, y con “Clarín” y Pérez Galdós en España. Hoy, con la perspectiva de varios años de distancia, sabemos que a partir de 1946 y en adelante, las técnicas comunicativas se lanzaron hacia novísimas fronteras y fue muy poco lo que el lenguaje convencional –el discurso narrativo de entonces– pudo alcanzar frente a problemas y choques interculturales e interraciales que ni siquiera una guerra mundial había podido resolver, ni en Panamá, ni en el resto del mundo. Sin embargo, al releer hoy *Todo un conflicto de sangre* con los cambios sociopolíticos ocurridos en

Panamá tras el traspaso del Canal, y tomando en cuenta las nuevas propuestas de los discursos teóricos culturales, sobre todo en Latinoamérica, podríamos interpretar esta narrativa como la crónica moral de una colectividad periférica en un tiempo determinado. O, mejor aún, como el hallazgo de un saber simbólico –el verdadero saber alternativo– que se aprovecha tanto de lo racional, como de lo perceptivo para llegar a ese saber poético del pensamiento que Heidegger denominó “la vuelta a la casa del Ser”³⁰. En ese caso, el lector podría asumir el lenguaje narrativo de *Todo un conflicto de sangre* y recuperar, por ese medio, la ética originaria, no la que dicta normas de conducta, sino la que traza el camino para encontrarse a sí mismo³¹.

De los dieciocho relatos incluidos en *Sin novedad en Shanghai*, creo que los más representativos son los que he comentado hasta ahora. Los otros –“Hechizo”, “La única víctima de la revolución”, “La voz decapitada”, “El espectro del pánico”, “Un ofidio iracundo”, “La coral plástica”, “Un reptil decapitado”, “Soñar o no soñar”, “El gran pecado original”, “Eva, la sierpe y el árbol”, “Una cobra en mi cama”, “El hombre que vendía empanadas” y “Galatea rediviva”– si bien son característicos de la temática y del croquis ideológico del autor, pueden leerse como réplicas de la energía creativa, de la riqueza de estrategias narrativas y de la profusión de lenguajes y gramáticas de la creación que hemos observado en los cinco relatos anteriores. En estos otros cuentos –algunos más extensos que otros, como “Hechizo”, “La única víctima de la revolución” y “Eva, la sierpe y el árbol”– encontramos, una vez más, los temas que obsesionaron a Sinán: las posturas recalcitrantes de la Iglesia, las injusticias sociales, económicas y raciales, las políticas discriminatorias de Estados Unidos y de algunos países de Europa y sus propias fantasías sexuales. Los otros son más bien pequeñas viñetas que podrían equipararse a las ilustraciones del mexicano José Guadalupe Posada, como es el caso de “Un ofidio iracundo”, “La coral plástica”, “Un reptil decapitado”, “El gran pecado original”, “Soñar o no soñar” y “Una cobra en mi cama”, en las que el autor retoma su obsesión con las serpientes, como símbolo del mal, y la traslada a sus prácticas discursivas. Y hay, también en todas estas narrativas, las luchas para resolver una paradoja: la de rescatarse a sí mismo y rescatar al Otro, a través de la palabra; o sea, utilizando el mismo instrumento –la narración– con que los victimarios habían construido sus monumentos. No hay duda de que hay dolor y hay despecho en estas narrativas, aunque estas son también los otras caras, vigentes todas, de la realidad panameña.

Si buscamos una solución al dilema cultural del país, si rastreamos las múltiples marcas de la identidad nacional a través de los cuentos de Sinán,

³⁰. Heidegger, Martin, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca, Barcelona, Anthropos, 1989.

³¹. Bucher, Jean, *La experiencia de la palabra en Heidegger*, Bogotá, Editorial Ariel, 1996.

las encontraríamos, sobre todo y sin duda, en las cinco narraciones que hemos releído con detenimiento. En esos discursos hay diálogos de conciencia y hay, además, algo excepcional: el hecho de que, allá y entonces, el narrador supo ver lo panameño y plantearse la especificidad de sus gentes más allá de la mirada cartesiana –la mirada del yo monolítico, tan propia de la modernidad– y se abrió a lo desconocido, logrando, así, releer “subversivamente” lo propio y lo ajeno, repasando esto y aquello, a la luz de sus experiencias y de las que habían marcado a hombres como Brant, Bosch, Erasmo, Laclos, Rousseau, Flaubert, “Clarín,” Pérez Galdós y Joyce en otros tiempos y escenarios diferentes.